

La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Alava)

(The influence of the engraving in the manierist painting: the example of tables of Añes (Alava))

Saenz Pascual, Raquel
Honduras, 5-12^a
01009 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 447-452]

Esta comunicación muestra las fuentes visuales que utilizó el autor del retablo manierista de Añes para el Nacimiento de Cristo y la Adoración de los Reyes (Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria-Gasteiz). Son dos grabados de Jan Sadeler basados en composiciones de Martín de Vos y pertenecientes a una colección dedicada al Ciclo de Infancia que tuvo una gran influencia en la pintura de la época.

Palabras Clave: Añes. Alava. Tablas. Fuentes visuales. Grabados. Jan Sadeler.

Komunikazio honek Kristoren Jaiotze eta Epiñaniako Añesko erretaula manieristako egileak erabili zituen ohiko iturriak azaltzen ditu. (Arabako Arte Ederretako Museoa). Jan Sadeler-en bi grabatu dira, Martin de Vos-ek egin zituen konposizioetan oinarritutik eta garaiko pinturan hedatze handia izan zuen haurtzaroko zikloari eskainitako bilduma batekoak.

Hitz-Giltzak: Añer. Araba. Taula. Ikus-Iturburuak. Grabatuak. Jan Sadeler.

Cette communication montre les sources visuelles lesquelles utilisa l'auteur du retable maniériste d'Añes pour la Naissance de Jésus-Christ et l'Épiphanie (Musée des Beaux-Arts, Vitoria-Gasteiz). Ceux sont deux gravures de Jan Sadeler avec des compositions de Martin de Vos, appartenants à une collection dédiée à l'Enfance de Jésus et qui réussit une grande diffusion à l'époque.

Mots Clés: Añes. Alava. Peintures en bois. Sources visuelles. Gravures. Jan Sadeler.

Esta breve comunicación se enmarca en un estudio más amplio sobre dos tablas manieristas poco conocidas que, procedentes de la parroquia de San Vicente de Añes (Alava), se conservan en el Museo de Bellas Artes de Alava¹. Lo que pretendemos es dar noticia del hallazgo de las fuentes visuales de las que se sirvió el artista para su realización. La primera muestra el Nacimiento de Cristo y la segunda la Adoración de los Reyes Magos.

En el Nacimiento encontramos en primer término el grupo compuesto por la Virgen arrodillada sosteniendo con ambas manos el paño sobre el que está el Niño recostado en el pesebre y tres ángeles que le rodean. Un poco más hacia el fondo la figura de San José de pie. En un segundo plano aparecen, alejados del grupo principal, el buey y el asno. Sobre ellos, en la parte superior de la tabla, aparece Dios Padre bendiciendo y flanqueado por dos ángeles. Es de destacar el aspecto tan artificioso de las nubes sobre las que el Padre aparece, formando anillo. El fondo de la escena es un paisaje que da profundidad a la misma. Un tanto árido aparece con una población y alguna pequeña edificación aislada. El grupo del primer plano gira entorno a la figura del Niño no sólo por el círculo que forman entorno a El, sino también porque el Niño es un foco de luz que les ilumina y les destaca de un entorno oscuro. El segundo foco de luz es el entorno de Dios Padre, que hace que fijemos la atención en su presencia, de otra manera marginal en la tabla, e ilumina el paisaje del fondo.

La tabla de la Epifanía, por su parte, muestra en un primer plano una composición compacta, con los tres Reyes y San José rodeando a la figura sedente de la Virgen con el Niño en su regazo. Al fondo una arquitectura de corte clásico. Melchor, el rey anciano, a nuestra izquierda, hinca su rodilla en tierra y toma con delicadeza la mano del Niño para besarla. Destaca la agitada postura del Niño, que contrasta con la serenidad de la Madre. S. José, Gaspar y Baltasar contemplan el momento. Este, joven de color, se dirige hacia la Virgen con movimiento enérgico y mostrando ligeramente su espalda al espectador. El lateral de nuestra izquierda, donde actualmente aparece un personaje casi abocetado, estuvo particularmente dañado, por lo que se perdió parte de esta zona².

Pero estas composiciones nos son originales del, por ahora, anónimo Maestro de Añes. En realidad, éste se inspiró en unos grabados, concretamente en una serie sobre la Vida de Cristo que se conservan en El Escorial³ realizados por Jan Sadeler⁴ sobre unas composicio-

1. Entre las publicaciones que se han hecho eco de su existencia cabe citar PORTILLA, M. J. Y OTROS, "Catálogo de la Exposición sobre Vitoria y la Epoca de Adriano VI, en el Portalón", en *Bol. Institución Sancho el Sabio*, IV, t. IV, (1960), p. 249 (sólo la tabla del Nacimiento); PORTILLA, M. J., *Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La Ciudad de Orduña y sus Aldeas. Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, t. VI, Vitoria, 1988, pp. 253-254 y nota en p. 256.

2. Este retablo ha pasado por varias restauraciones dado lo delicado de su estado de conservación. Así en septiembre de 1958 y 1969; la tabla de la Adoración de los Pastores en 1996 y en la actualidad está en proceso de restauración la del Nacimiento.

3. GONZALEZ DE ZARATE, J.M., (Edt.), *Real Colección de Estampas de El Escorial*, t. VIII, Vitoria, 1995, pp. 249-251 y figs. 266-267.

4. Jan Sadeler (Bruselas 1550-Venecia 1600). En 1572 pertenecía al gremio de San Lucas en Amberes, después residió en Colonia desde 1580 a 1587 y a partir de esa fecha estuvo activo en Francfort y desde 1589 en Munich (al servicio de Guillermo V de Baviera). En 1593 está en Roma y luego pasa a Verona donde graba a Bassano. Finalmente acude a Venecia donde muere.

nes del pintor Martin de Vos⁵. El grabado del Nacimiento lleva la fecha de 1582 y el de la Adoración de 1581.

Comenzando por el grabado del Nacimiento, observamos que no lo ha copiado por completo, aunque sí se ha inspirado en él para realizar la mayor y más importante parte de la composición, el grupo del primer plano. Vemos como el artista de Añes ha seguido esa posición arrodillada de la Virgen sosteniendo en sus manos los extremos del paño sobre el que está tumbado el Niño, sobre el pesebre. También es idéntica la disposición de los tres ángeles que lo rodean, inclusive los gestos: brazos abiertos los del ángel más cercano al espectador, mano izquierda en el pecho y derecha suavemente extendida del ángel de nuestra izquierda y mirada elevada hacia la Virgen del tercero. También la postura del Niño es idéntica. Lo mismo cabe decir de la figura de San José, si bien en el grabado se le ha representado como un hombre más anciano, con sombrero y larga barba. Pero en relación a la figura de San José hay un detalle importante que difiere, si en el grabado su actitud es más bien activa, dando de comer al asno acercándole un manojo de paja y mirándole, en Añes es más bien contemplativa, no da de comer al animal, se limita a dirigir su mirada hacia el Niño. En ambos casos sostiene con su mano derecha una vela encendida, elemento iconográfico que ya se veía en la pintura medieval⁶.

Pero las similitudes con el grabado no acaban en los grandes motivos. La copia en Añes llega a tal punto, que incluso el plegado del vestido de la Virgen es igual, lo mismo que el de los ángeles y, en menor medida, el de San José.

Aparte de este grupo principal, el resto de la composición difiere del grabado. En efecto, éste se desarrolla en el interior de un gran edificio habilitado como establo, mientras que en Añes sólo dos fragmentos de columnas parecen indicar la presencia de una arquitectura



Fig. 1. Tabla del Nacimiento de Cristo procedente de Añes. Museo de Bellas Artes de Alava (en proceso de restauración).

5. Martin de Vos (1532-1603) era pintor flamenco formado en el taller de Tintoretto. Realizó muchas composiciones para ser grabadas. Fue alumno de su padre Pieter de Vos y de Frans Floris. Deja a éste h. 1551 para ir a Roma, donde estudia a los grandes artistas del Renacimiento. Posteriormente pasa a Venecia, donde trabaja con Tintoretto. En 1558 es recibido en la cofradía de pintores en Amberes y fue "doyen" en 1572.

6. La vela significaba la luz terrenal que era superada por la divina (que emanan del Niño) en intensidad. SCHILLER, G., *Iconography of the Christian Art*, London, 1972, vol. I, p. 79.



Fig. 2. Tabla de la Adoración de los Reyes procedente de Añes. Museo de Bellas Artes de Alava.

en ruinas, de hecho la pintura parece estar dominada por ese profundo paisaje al que antes aludíamos. También el buey y la mula difieren en sus posiciones, en el caso del grabado aparecen junto a la Sagrada Familia. El hecho de que en Añes se de tanta importancia al paisaje permite disponer de un espacio amplio en la parte superior de la tabla para disponer la figura de Dios Padre, elemento que no aparece en el grabado. No vamos a decir que procede exactamente de un determinado grabado, pero resulta evidente que tiene gran relación con ellos, especialmente en ese aspecto de la extraña nube y el manto agitado y envolvente de Dios. Aunque más sencillo podríamos citar el grabado de Niccolo Nelli de la Asunción, Venecia 1569, siguiendo una composición de Giulio Clovio⁷. Entre otros grabadores, Cornelis Cort solía disponer un elemento parecido e incluso, a veces, más espectacular. Es posible que el Maestro de Añes, sin copiar un grabado concreto, se inspirase en varios para disponer

ese elemento en su pintura. Tampoco aparece en la pintura el cofre que se halla en primer plano del grabado y, que, de alguna forma, servía para introducir la escena.

El segundo de los grabados que nos interesa de esta serie es el de la Adoración de los Reyes. La dependencia de la pintura de Añes es aún mayor que en el caso anterior, si bien se han introducido pequeñas modificaciones, algunas fruto de la adecuación al espacio disponible en la tabla. Por ello el grupo del grabado, en la pintura se halla más comprimido. Además, como en el Nacimiento, los personajes se han dispuesto en un primerísimo plano, más aún que en el grabado, como reflejo a la corriente estilística a la que pertenecen estas pinturas.

El grupo de personajes de Añes sigue fielmente el grabado de Sadeler. En el centro aparece la Virgen sentada, con el Niño en su regazo. Este vuelve a tener una postura inquieta, con sus miembros extendidos, dirigiéndose hacia el rey Melchor, que, con una rodilla hincada en el suelo, le besa con suavidad la mano. El gesto de la Virgen, que también le dirige la mirada y se lleva la mano izquierda al pecho mientras con la izquierda sostiene dulcemente de la rodilla a su Hijo, es también de gran delicadeza. Melchor aparece con cabello y barba larga canosos, pero no es un anciano decrepito, sino que por su musculatura y atavío

7. *The Illustrated BARTSCH*, t. LII, 22-III (47). Se conserva una copia en la Colección de El Escorial, sign. 28-I-1, fol 161.

militar parece expresar una gran vitalidad. Los otros dos reyes también llevan atuendo militar. Gaspar, que aparece a espaldas de Melchor, se inclina ligeramente sobre el hombro de la Virgen –en el grabado está más alejado– mientras quita la tapa al recipiente que sostiene en su mano izquierda. Su aspecto es el de un hombre en la plenitud de la vida, con cabellos y barba oscuros. Baltasar, a cuya energía ya nos hemos referido anteriormente, a diferencia del grabado, no lleva cetro posiblemente por razones de espacio. El recipiente que sostiene con su mano izquierda es incluso igual que el del modelo. La corona, en Añes, ha dejado lugar a una sencilla cinta en el cabello. No hay en esta pintura la menor referencia a coronas, ni la que en el grabado tenía Melchor a sus pies ni la de Gaspar aún en su cabeza.

Lo que nos interesa en la figura del Baltasar de Añes, son también esos arrepentimientos en la posición de las piernas, prueba de la dificultad que tuvo el artista para intentar adecuar la composición del grabado a la tabla. En efecto, en el repinte parece que la posición del joven era más avanzada hacia la Virgen. Ahora el pie izquierdo de Baltasar sale fuera de la imagen, pero se aprecia como ese pie en el repinte era similar al del grabado. Al cortar en el extremo de nuestra derecha el grabado, se ha perdido la figura del pajeillo que seguía al rey en el grabado.

Detrás de la Virgen y en segundo plano, más cercano en la pintura alavesa que en el grabado, aparece la figura de San José. Es muy naturalista, está de pie, descansando su brazo izquierdo en una forma arquitectónica y apoyando sobre él suavemente su mano derecha. Esa mano aparece ligeramente oculta por el presente de Baltasar, lo que no ocurría en el modelo. El tipo físico, los rasgos de la cara incluso, con los ojos entornados, se han copiado fielmente del grabado, si bien en Añes su aspecto es el de un hombre maduro. A nuestra izquierda, la figura, masculina, casi silueta que aparece la hallamos también en el grabado de Sadeler, detrás de Gaspar, como en Añes, pero aparece tras la espalda no sobre el hombro del rey como en la pintura alavesa. La comitiva que aparecía más allá es difícil que se haya representado en Añes, por cuestión espacial. El fondo de la escena se dispone con esas arquitecturas ruinosas a base de arcos y columnas sobre elevados pedestales que son más sencillos en la pintura, donde además dejan ver en la parte superior el cielo iluminado.

Volvemos a encontrarnos que se copian hasta los más mínimos detalles, como la indumentaria y el plegado de los paños, visible en todas las figuras. También los recipientes que contienen los presentes de los reyes, particularmente llama-



Fig. 3. Nacimiento de Cristo. Grabado de Jan Sadeler basado en la composición de Martín de Vos.



Fig. 4. Adoración de los Reyes. Grabado de Jan Sadeler basado en la composición de Martín de Vos.

vo en el caso del Melchor, que si bien en Añes no se aprecia muy bien –posiblemente por el deterioro que ha sufrido durante siglos– se ve como en el grabado es un objeto en forma de caracola sobre un estilizado pie.

Una vez vistos estos parecidos resulta francamente atractiva la hipótesis de que al tratarse las pinturas de Añes de dos tablas provenientes del antiguo retablo mayor de la parroquia, el artista quizás pudo haber pintado otras escenas de la Infancia de Cristo, como la Circuncisión por ejemplo, siguiendo otros grabados de esta serie ideada por Martin de Vos.

La difusión que alcanzó esta serie de grabados de la Vida de Cristo es considerable. En efecto, no sólo hallamos su influencia en Alava, sino que también vemos cómo fueron utilizadas por el pintor Jerónimo de Salazar en Galicia. Encontramos que la composición de la Epifanía de su retablo de la Virgen de los Dolores, Iglesia de la Asunción de

Vilanova de Valdeorras⁸, Diócesis de Astorga, sigue el grabado de Sadeler. En esta pintura los personajes se han distribuido con más amplitud que en Añes, de manera más ajustada al grabado. Además se ha incluido el cortejo de los reyes. Este mismo artista utiliza estos modelos en el retablo de Valdín⁹, Diócesis de Astorga, h. 1600. También el pintor Pereyñs¹⁰ los utilizó para el retablo de Huejotzingo (Méjico), h. 1586¹¹.

Son estas tablas sin duda dos magníficos ejemplares de la pintura manierista alavesa, fechables en el entorno de 1600, posiblemente en los primeros años del S. XVII, al igual que las otras pinturas que siguen como modelos a esta serie de grabados de Jan Saedeler y Martin de Vos.

8. GARCIA IGLESIAS, J. M., *La Pintura Manierista en Galicia*, La Coruña, 1986, pp. 86-89, esp. p. 88.

9. *Ibíd.*, pp. 90-91, esp. p. 91.

10. Simon Pereyñs, pintor nacido en Amberes, S. XVI. Trabajó en Lisboa, Toledo y a partir de 1566 en Méjico.

11. ANGULO, D., *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, Barcelona 1950, fig. 433.